

« Critiques »

[s.a.]
Séquences : la revue de cinéma, n° 198, 1998, p. 42-59.



2 SECONDES:
Mouvement perpétuel

Après quelques courts métrages, dont *Les Sauf-conduits*, et l'expérience collective de **Cosmos**, la réalisatrice Manon Briand se lance dans l'aventure du long métrage en solo. Son film, **2 secondes**, est en substance un premier essai audacieux. Il propose une plongée sensible au cœur de l'univers encore trouble d'une jeune femme qui, à 28 ans, se rend soudainement compte des nouvelles réalités que lui réserve l'âge adulte. Le film de Briand est donc une sorte de road movie à vélo, un rite de passage, qui devrait remporter un certain succès public, parce que la forme de cette introspection demeure, somme toute, assez légère et accessible, faisant même grandement place à la comédie. Malheureusement, le contraste entre le fond et la forme ne sera pas toujours des plus heureux.

Il faut d'abord souligner dans **2 secondes** une indéniable touche d'auteur qui se manifestera dès le tout début du film: Laurie, le personnage principal, participe à une compétition de descente en vélo de montagne aux États-Unis. Elle est championne de son sport et tête de série de la compétition. Mais au moment de s'élancer, Laurie hésite, pendant deux secondes, ce qui lui coûtera la victoire (et son poste dans l'équipe). Or, par cette scène, Briand établit d'emblée un parallèle entre son personnage principal et elle-même. En effet, Laurie et la cinéaste font toutes les deux face à un parcours sinueux et rocailleux: pour Laurie, c'est la route de montagne, pour Manon Briand, c'est le parcours du (premier) long métrage.

Tout en zones d'ombres et en ambiguïté, Laurie vit une crise existentielle évidente. Pendant toute sa jeunesse, la carrière de cycliste de descente lui convenait parfaitement, dans la mesure où, pour pratiquer ce sport – et c'est son entraîneur qui le lui rappelle – il fallait éviter de réfléchir trop à fond. Il faut s'élancer, se jeter, négocier les courbes une à la fois et se laisser entraîner par la gravité. Pour une illustration de la légendaire insouciance de la jeunesse, avouons que c'est une belle image!

Mais en ce jour de compétition fatidique, alors que Laurie, justement, se met à penser avant de s'élancer, on sent bien qu'un déclic nouveau vient de surgir dans sa tête, celui de l'âge adulte qui s'installe. Laurie aura bientôt trente ans et, sans doute encore inconsciemment, son présent et son avenir commencent à la tracasser. Elle doit donc désormais penser un peu plus à elle, à sa vie de femme. Il lui faut retourner vers certaines valeurs fondamentales, panser ses blessures intérieures (il est significatif que les scènes de réparation du vélo se multiplient dès que Laurie prend sa retraite de la compétition). Pour elle, ce processus s'accompagne d'un retour à la famille (auprès d'une mère souffrant de la maladie d'Alzheimer et d'un frère physicien un peu asocial), à la collectivité et à une certaine tradition aussi. Ce film propose également un rétablissement du rôle de la figure paternelle dans la vie de la jeune fille.

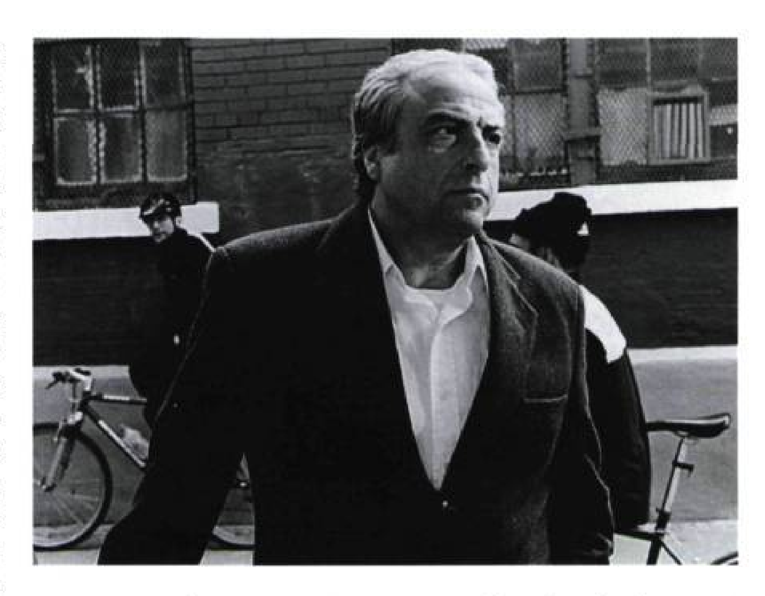
Ce mouvement vers les autres sera illustré par une autre belle

image: Laurie, à vélo, au sommet du Mont-Royal. Elle aperçoit la ville à ses pieds et cette image lui rappelle la compétition et ses vertiges. Ne pouvant résister à l'ivresse de la descente, Laurie s'élance! Mais après à peine quelques mètres, sa chaîne de bicyclette se casse (coupe du cordon ombilical?) La voilà donc vulnérable et il lui faut de l'aide (ce cordon, Laurie veut le rapiécer). Le destin mène alors la jeune femme vers une petite rue déserte où il se trouve, justement, un atelier de réparation de vélos. Laurie y rencontre Lorenzo, personnage déterminant puisqu'il deviendra petit à petit ce père que Laurie semble n'avoir jamais connu (c'est l'élément qu'il manquait dans ce retour à la famille). S'établit alors une relation entre les deux, d'abord de méfiance, puis de grande affection, qui permettra à Laurie de se découvrir et de s'affirmer, notamment en mentionnant pour la première fois son véritable nom: Laurence. Au cœur de cette affirmation il y a la découverte de l'amour. Le fait que l'objet de l'amour de Laurence soit une femme n'est qu'une confirmation au premier degré du lesbianisme de la protagoniste. Mais à un second niveau, précisons que cette jeune femme a exactement les mêmes traits que l'amour de jeunesse de Lorenzo. Il est donc probable que dans l'esprit de Manon Briand, cette jeune femme soit en fait une symbolisation du bonheur ou de la plénitude. À moins que ce ne soit un clin d'œil ironique et subversif au système patriarcal qui tout doucement s'installait.

Bref, cette rencontre fortuite avec Lorenzo est déterminante pour Laurie, puisqu'elle lui permettra de prendre conscience de son état d'*être en transit*. À ce moment du film, Laurence est en effet encore en période de quête, de *passage* d'un état psychologique à un autre. D'ailleurs, Briand nous montre constamment sa protagoniste en mouvement. Au début du film, on la voit pour la première fois dans une cabine de téléphérique, ensuite on assiste à sa descente. Plus tard, de retour à Montréal, elle devient messagère à vélo. Malgré sa retraite de la compétition, sa vie demeure une série d'allers et retours et une perpétuelle course contre la montre. Lorsqu'elle tente de s'arrêter, de se reposer (quelques plans nous la montrent assise en train de manger ou de boire), il y a toujours un appel de son patron qui lui donne une nouvelle assignation ou qui la presse d'aller plus vite. Parfois, emportée par le vide existentiel qu'elle tente de remplir, Laurence oublie littéralement de s'arrêter.

Lorenzo, au contraire, inculque à Laurence l'art de s'arrêter, de prendre le temps de vivre. Grâce à cet enseignement, la jeune femme se débarrassera plus tard de son vélo accidenté et prendra le temps de s'arrêter. (On la voit en effet à l'Hippodrome de Montréal, assise, regardant les autres courir.) Ce moment, le premier véritable arrêt de son existence, lui permet de découvrir l'amour en la personne d'une jeune photographe (dont le boulot est justement de figer le mouvement et le temps). À cet égard la dernière image du film (figée) n'est pas qu'une simple figure de style digne de tout bon happy end. C'est en fait la confirmation que Laurence a appris à maîtriser le temps.

2 secondes foisonne de thèmes intéressants, riches et surtout dignes d'approfondissement. Or, l'écriture et la mise en scène de Manon Briand sont trop rudimentaires pour les soutenir et les valoriser. Aussi les personnages et les situations sont un peu superficiels et brouillons, à commencer par Laurence. Comment expliquer, en effet, que ce



personnage, qui nous est présenté comme champion de descente à vélo de montagne (avec tout le caractère de casse-cou que cela sous-entend), puisse demeurer aussi passif et fade? Laurence aurait dû au contraire démontrer une agressivité, une combativité et une détermination hors du commun. Un champion de descente en vélo de montagne ne se laisse pas marcher sur les pieds comme ça! Mais ce n'est vraisemblablement pas le cas ici. De plus, sa naïveté et sa candeur ne cadrent nullement avec ce personnage qui n'a plus le temps d'être naïf (la scène de l'hésitation du début n'était-elle pas une illustration de la prise de conscience du personnage?)

Côté dialogues, Manon Briand s'appuie beaucoup trop sur des répliques qui expliquent *tout*. Par exemple, lorsque l'entraîneur de Laurence lui signifie son renvoi de l'équipe, son long monologue constitue déjà une psychanalyse de Laurence, à tel point que sa scène n'est qu'un mode d'emploi pour le spectateur. Ce même problème s'applique aussi au personnage de Lorenzo, qui est en plus affublé de tous les clichés et lieux communs de l'Italien grincheux de service, cloîtré dans ses souvenirs de jeunesse qu'il déballe lorsqu'il a trop bu. Mais le pire restait à venir. Jici Lauzon dans un rôle de méchant grotesque et ridicule qui ne sert à rien, sinon à démolir le vélo de Laurence en l'écrasant avec sa voiture cinq, six, sept fois... La réalisatrice ne fait pas toujours dans le subtil.

Dans ses moments les moins intéressants, **2 secondes** est un film inégal alourdi par une écriture qui, par manque d'expérience peut-être, ne parvient pas à aller à l'essentiel de la matière dramatique. Mais dans ses meilleurs moments, c'est un bon premier film sympathique, bien tourné et fourmillant de bonnes idées et de moments d'une belle intensité.

Carlo Mandolini

2 SECONDES
Canada (Québec) 1998, 100 minutes — **Réal.:** Manon Briand — **Scén.:** Manon Briand — **Photo:** James Gray — **Mont.:** Richard Comeau — **Mus.:** Sylvain-Charles Grand, Dominique Grand — **Int.:** Charlotte Laurier (Laurie), Dino Tavarone (Lorenzo), Yves Pelletier (Steff), Louise Forestier (la mère de Laurie), André Brassard (Gasket), Pascal Auclair (Leblond), Jici Lauzon (Willie), France Galarneau (Marcia), Alexis Bélec (Tom), Jude Antoine Jarda (Grolo) — **Prod.:** Roger Frappier — **Dist.:** Alliance.

The Truman Show

Ceci n'est pas un titre

Métro, boulot, dodo, ce cliché définit bien le rythme angoissant de nos vies aux lendemains plus ou moins prometteurs. Heureusement pour nous, il y a le *Truman Show*, une émission de télé qui suit, en secret, la vie d'un homme depuis sa naissance. Truman Burbank mène ainsi depuis 30 ans une vie parfaite sous l'œil vigilant de Christof, le créateur de l'émission. La terre entière a regardé Truman grandir à Seaheaven, patelin fictif construit sous une grosse bulle où les somptueux couchers de soleil en bord de mer ne donnent pas envie de partir.

C'est sous la direction de Peter Weir que prend forme ce véritable film événement, autocritique élégante des médias dessinateurs de la réalité qui nous entoure. Alors que, grâce aux 5000 mini-caméras installées dans le gigantesque studio le public suit activement chaque mouvement de Truman, ce Candide des temps modernes devient vite le frère absent, le fils que l'on n'a jamais eu, ou le mari que l'on attend toujours. Bref, on assiste à un *soap-opera* grandeur nature qui démontre bien que tout peut aller pour le mieux dans le meilleur des mondes.



La ville créée pour le *Truman Show* n'est rien de plus qu'une copie carbone des belles petites banlieues dont rêvaient les Américains dans les années 50 en feuilletant les pages du magazine *Life*. La belle petite maison, le jardin à entretenir dans ses temps libres, la voiture et le feuilleton *I Love Lucy*, que regarde religieusement Truman dans son salon, ne sont que des exemples du monde plastique mais rassurant dans lequel il vit. Un mode de vie idéal que les Américains cherchent à obtenir depuis plus de 40 ans. Mais la réalité se trouve derrière le beau ciel bleu, dans le poste de commande que Christof gère attentivement comme un capitaine sur son bateau. Il suffit de voir le jeu froid mais juste d'Ed Harris qui incarne cette bête de l'information, pour que l'innocence du *true man* qu'incarne Jim Carrey soit mise en valeur. Il se crée alors entre ces personnages une dualité du vrai et du faux, entre ce que l'on aime voir et ce que l'on n'ose pas regarder.

La réalité adaptée dans laquelle vit Truman reflète donc, de façon subtile, la réalité qui nous entoure. Avec ses mensonges, ses cachoteries, ses inventions et ses messages subliminaux. Weir et le scénariste Andrew Niccol (à qui nous devons également **Gattaca**) dressent un tableau satirique du milieu corporatif qu'est devenu le monde du cinéma et de la télévision, tout en démontrant que l'individualisme en puissance permet un détachement d'une image faussée de notre monde.

Tout est à vendre sur le *Truman Show*: les maisons, les vêtements et même les ustensiles de cuisine. La femme de Truman va même lui proposer d'acheter une de ces *nouvelles super-tondeuses Rotary*, le merchandising à son meilleur qui permet en même temps de financer l'émission diffusée 24 heures sur 24. Une façon pour le spectateur de participer en temps réel à la vie de Truman, alors qu'il est pris au piège et «accepte la réalité telle qu'elle lui est présentée» avoue Christof.

La fable de Peter Weir se déroule comme un jeu, dans lequel ceux et celles qui critiquent l'œil pervers de la caméra sont irrémédiablement les mêmes qui désirent s'approprier ces images. La critique devient inutile et se transforme en frustration de la part du public qui ne parvient pas à se détacher de son goût du sensationnel. Chacun de nous devient un petit Truman qui tente de s'évader d'un monde façonné par les images qui lui sont offertes. Plutôt que de fuir le *Qui suis-je* existentialiste, Truman cherche plutôt à découvrir le *Que suis-je* qui l'obsède depuis peu et que, finalement, les sociétés actuelles définissent à notre place. La grande question qui persiste à travers l'évolution du personnage de Carrey, ce «Comment cela se terminera-t-il?», devient le phare d'un thème plus large que Weir tente d'explorer: celui du destin.

L'individu, sous les traits de Truman, devient seul maître de la réalité qui l'entoure et donne ainsi espoir à ceux qui ne parviennent pas à se détacher des informations choisies, comme dans Seaheaven où l'on peut lire, en première page des journaux, que l'Europe est *inutile*; ou encore, que de voyager en avion est très dangereux comme l'affiche une agence de voyage. Ce jeu contrôlé crée des convictions qui donnent naissance à un mode de vie qu'adopte Truman. Le film convainc son public qu'il est facile pour les médias de construire une fausse réalité, un thème qui a d'ailleurs inspiré des films comme **Wag the Dog** et **Mad City**. **The Truman Show** devient lui-même ce média manipulateur en montrant que le pantin qu'est Truman est capable de tracer les lignes de son destin s'il est assez fort pour réaliser ses propres rêves. Il y a donc solution au problème et une chance pour le public d'être sauvé.

Jim Carrey doit faire un saut périlleux dans un rôle plus dramatique que les précédents qu'il ait joués. Malheureusement, il ne parvient pas émouvoir, étant peu crédible dans la souffrance qu'il essaie de transmettre, comme un clown qui tente désespérément d'enlever son maquillage avec ses doigts.

La force du film se trouve en fait dans la simplicité avec laquelle le message de Peter Weir est transmis et dans la progression du personnage de Truman face à ses découvertes. Le cadre limité dans lequel le spectateur est placé renforce l'intimité qui existe entre Truman et ses

spectateurs (aussi bien dans la salle que dans le film), tandis que le poste de commande de Christof demeure un lieu sombre et invisible, caché entre les nuages.

Malgré tout, la conclusion du film demeure poignante, le héros tirant malgré lui sa révérence tel un comédien se retirant de scène, sur un fond qui rappelle un tableau de Magritte. De quoi nous rappeler que *ceci n'est pas Truman*.

Loïc Bernard

THE TRUMAN SHOW (Le Show Truman)
États-Unis 1998, 109 minutes — **Réal.:** Peter Weir — **Scén.:** Andrew Niccol — **Photo:** Peter Biziou — **Mont.:** William Anderson — **Mus.:** Burkhard Dallwitz — **Déc.:** Dennis Gassner — **Int.:** Jim Carrey (Truman Burbank), Laura Linney (Meryl), Ed Harris (Christof), Noah Emmerich (Marlon), Natascha McElhone (Lauren/Sylvia), Holland Taylor (la mère de Truman), Brian Delate (Kirk), Paul Giamatti (Simeon), Harry Shearer (l'intervieweur) — **Prod.:** Scott Rudin, Andrew Niccol, Edward S. Feldman, Adam Schroeder — **Dist.:** Paramount.

Chinese Box

Énigmes d'Orient

Près d'un an après avoir vu **Chinese Box** pour la première fois, et peu de temps après un deuxième visionnement, le mystère pèse toujours. Je n'évoque pas ici une compréhension douteuse du récit lui-même, mais plutôt des émotions ambiguës suscitées par le film. Cette incapacité de voir clair dans ma réaction face à **Chinese Box** doit sans doute être mise en parallèle avec cette difficulté qu'ont les Occidentaux de saisir la nature profonde de Hong Kong.

Chinese Box est un film sur la rétrocession de Hong Kong de l'empire britannique à la Chine en juin 1997. Même s'il cherche à raconter ce changement de pouvoir, le film n'a rien du plaidoyer politique ou du document historique. Il s'agit plutôt d'un portrait des six mois précédant cette date charnière. C'est d'abord et avant tout un drame, celui d'un homme, d'une femme, mais aussi de tous ceux qui peuplent les différentes couches de la société hongkongaise.

John, journaliste britannique résidant à Hong Kong depuis 20 ans, réalise qu'il n'a toujours pas démystifié cette ville aux mille visages. Il se donne donc pour mission de l'immortaliser en quelques repères sonores et visuels à l'aide d'une caméra vidéo. La candidate idéale à cet examen d'un peuple et d'une époque est Jean. Cette jeune femme au visage balafré représente la ville moderne, rapide, branchée, mais malgré tout impénétrable. Elle déambule avec aise dans les rues de la ville afin de vendre des pacotilles aux touristes, façon comme une autre de gagner sa vie dans la jungle urbaine.

Les secrets du lieu se mêlent aussi aux secrets de l'amour. Quintessence de la grâce et de la force de la femme chinoise classique, Gong Li est Vivian, cette ancienne hôtesse particulière (recyclée en propriétaire de boîte de nuit) dont John est éperdument amoureux. Mais tout comme Hong Kong est demeurée hors d'atteinte pour John, Vivian l'est également, partageant déjà sa vie avec Chang, personnage calqué sur le moule de l'entrepreneur David Tang. De toute façon, il est un peu tard pour quoi que ce soit. John n'a même pas su avouer, encore moins concrétiser, son amour pour Vivian. Métaphore ambulante de la fin du règne britannique en terre hongkongaise, John apprend aussi à jongler avec les impératifs du cancer incurable qui le ronge. Constat d'échec qu'il tente de renverser à toute vitesse. Comment affronter la fin d'une époque et d'une vie, quand on reconnaît, désolé, qu'on n'en a rien compris?

C'est par l'entremise d'un film stylisé et très libre que Wayne Wang *écrit* «sa lettre d'amour à Hong Kong» (selon les dires de Jean-Claude Carrière, co-scénariste de **Chinese Box**). On utilise souvent une caméra à l'épaule, une pellicule granuleuse, des filtres rouge vif. Le rythme est tantôt langoureux et contemplatif, tantôt nerveux et exubérant. Les émotions sont à fleur de peau – dans la mesure, évidemment, où on a affaire à des personnages qui se cherchent encore beaucoup (comme John) ou à d'autres qui, au contraire, tentent d'oublier une époque révolue (comme Vivian). Côté musical, la voix de la chanteuse chinoise Dadawa souligne les états d'âme de John, les échos sonores ensorcelants sont en contrepoint à son amour pour Vivian. Ce qui donne un résultat mixte: un ensemble très près du coeur et du corps, tout en étant malgré tout distant et énigmatique.



Wayne Wang, né à Hong Kong et aujourd'hui établi aux États-Unis, est, lui, un initié de la ville mystère. Pourquoi nous avoir gardés à l'écart, loin des révélations limpides sur le berceau de son enfance? Pourquoi en dresser un portrait, tout compte fait, impénétrable? Wang offre des éléments de réponses incomplets. C'est comme si, après avoir tracé les grands jalons d'un chapitre important de son histoire, il brouillait les pistes. Pour ceux qui ont longtemps porté en eux son portrait des gens de Brooklyn dans **Smoke** – et le portrait de Paul Auster, surtout, il faut l'avouer – pourquoi son **Chinese Box** demeure-t-il si obscur? Est-ce parce que Wang ne possède pas plus que quiconque le recul nécessaire à une meilleure compréhension de l'événement historique? Ou parce que la démystification de son île natale est taboue?

Geneviève Royer

CHINESE BOX
États-Unis/France 1998, 100 minutes — **Réal.:** Wayne Wang — **Scén.:** Jean-Claude Carrière, Larry Gross — **Photo:** Vilko Filac — **Mont.:** Christopher Tellefsen — **Mus.:** Graeme Revell — **Déc.:** — **Int.:** Jeremy Irons (John), Gong Li (Vivian), Maggie Cheung (Jean), Michael Hui (Chang), Ruben Blades (Jim), Jared Harris (William) — **Prod.:** Wayne Wang, Lydia Dean Pilcher, Jean-Louis Piel — **Dist.:** Behaviour.

The X-Files: Fight the Future

L'issue est ailleurs

Ça y est, Fox Mulder et Dana Scully – les deux célèbres agents spéciaux du FBI chargés des dossiers paranormaux – ont enfin fait le grand saut du petit au grand écran ! Nous étions légion à attendre ce moment qui ferait des acteurs David Duchovny et Gillian Anderson des êtres encore plus grands que nature, eux qui sont déjà de véritables icônes de la télévision. Le succès phénoménal de *The X-Files*, série créée par Chris Carter en 1993 qui a touché profondément l'imaginaire des téléspectateurs, tient à un ensemble de facteurs: sentiment de paranoïa des américains, méfiance envers les politiciens, popularité de la notion de complot, attrait toujours grandissant pour le paranormal, tension sexuelle jamais résolue entre les protagonistes, etc. Mais, plus fondamentalement, au cœur du phénomène *X-Files*, il y a une écriture dont l'audace bouscule allègrement toutes les conventions narratives et esthétiques de la fiction cathodique traditionnelle. Dans un épisode des *X-Files*, le rationnel et l'irrationnel se confrontent et se fondent dans le cadre de ramifications dont la logique tient de l'éternel conflit entre le rationnel et l'irrationnel, l'intuition et la déduction. «The truth is out there», se plaît-on à nous répéter.

Or cette audace, ce rythme et cet onirisme seront malheureusement les premières victimes du passage des *X-Files* du petit au grand écran. Réalisé par Rob Bowman, pourtant un habitué de la série, ce (premier) film est plus rationnel, plus systématique et somme toute moins original que la série télé. Il faut dire que les producteurs du film ont évidemment voulu plaire aux connaisseurs de la série comme aux néophytes. Aussi, pour ne pas trop dérouter ceux-ci, Bowman a reproduit un univers aux paramètres facilement identifiables. Aussi, par exemple, le non-lieu traditionnel de la série (tourné jusqu'à la saison dernière dans la région de Vancouver) laisse place à un espace beaucoup plus défini et concret. De plus l'univers narratif est clairement associé à un genre cinématographique très codé, celui de la science-fiction (et aussi, à un degré moindre, celui de l'horreur), à l'aide notamment d'insistantes références à la série des **Alien**. En fait, les auteurs ont ici agit comme s'ils avaient voulu calquer le scénario sur une base narrative déjà archi-connue, afin que les spectateurs puissent se raccrocher à des repères narratifs ou esthétiques facilement identifiables. Or la richesse de *The X-Files* a toujours résidé dans le non-dit et le non-montré (la temporalité succincte de la télévision aidant). Malheureusement, dans un film qui se veut un *blockbuster* estival, il faut montrer et expliquer le plus souvent possible. C'est pourquoi les fans trouveront sans doute le film un peu trop sage et pas suffisamment... déroutant.



Malgré tout, l'amateur devrait trouver matière à divertissement, puisque **The X-Files: Fight the Future** est un film tout de même réussi. Le scénario est solide, rempli de moments de tension, d'horreur et d'humour, agrémentés d'effets visuels sobres mais efficaces. Les fans retrouveront aussi avec plaisir certain éléments qui rappelleront les meilleurs moments de la série. Quant aux personnages de Mulder et Scully, on se garde bien de nous les montrer trop tôt. Le spectateur devra en effet patienter de longues minutes avant d'avoir enfin le plaisir de voir ses héros sur grand écran. On verra d'abord Scully, en train de rationaliser une situation et prononçant, dans son inséparable cellulaire, cette phrase devenue classique : «Mulder, it's me», et ensuite le patibulaire Mulder, encore une fois en proie à l'une de ses intuitions rocambolesques (on aura remarqué l'inversion de la psychologie des personnages masculins et féminins dans la fiction traditionnelle). Amusante est aussi la scène d'auto-ironie où Mulder parodie son laconisme légendaire. Pour l'amateur, inutile d'en dire davantage. On est en terrain connu... et déjà on jubile, en souhaitant que le film ne se termine jamais. La suite deviendra bien vite une course contre la montre effrénée, dans un univers labyrinthique étouffant et angoissant, qui nous plonge inexorablement dans la nuit, les ténèbres et la peur provoquée par la présence de cette entité, à la fois humaine et extraterrestre, qui est d'ailleurs beaucoup plus impressionnante et brutale que ce que l'on a pu voir dans la série jusqu'à présent. Or, plus on plonge dans cet univers, plus la portée métaphysique du film se révèle intéressante, car au-delà du récit de science-fiction, **The X-Files** nous convie à une aventure existentielle qui prend la forme d'une sorte de réactualisation du mythe d'Orphée: Scully, piquée par une guêpe dont le venin est contaminé – au moment où elle allait embrasser Mulder (!) – est amenée sous terre afin d'alimenter des créatures extraterrestres (ce qui donnera lieu à des scènes particulièrement saisissantes). Mulder, parti à la recherche de sa partenaire, jusqu'aux entrailles de la terre, vaincra les cerbères interstellaires et ramènera Scully à la vie (pour de bon).

Cela dit, il me semble que, pour le spectateur qui ne connaît pas la série *X-Files*, ce film lui semblera peut-être assez quelconque. Car contrairement au spectateur du fauteuil voisin, pour qui la vie s'arrête

tous les dimanches soirs d'hiver, le non amateur ne peut pas retourner à son savoir des nombreux éléments narratifs de la série auxquels le film fait subtilement référence. Aussi, peut-on vraiment apprécier *pleinement* le film si on ne sait pas que, à la fin de la saison dernière, le FBI a décidé de fermer le dossier X (c'est pourquoi Scully et Mulder, au début du film, se retrouvent sur les lieux d'un appel à la bombe à Dallas). Ceci est important, car les résultats de l'enquête des protagonistes dans le film justifient non seulement la réouverture du Dossier, mais donnent aussi une couleur particulière à la saison prochaine (Mulder n'hallucine donc pas... nous avons très clairement vu des choses dans ce film qui appuient fortement les thèse qu'il défend sur la présence extraterrestre et les complots). De plus, plusieurs personnages que les habitués de la série connaissent bien ne font ici que passer. Pourtant leur seule présence (par exemple Skinner ou l'homme à la cigarette) permet aux amateurs d'ouvrir des pistes narratives nouvelles. Pour les autres, ces visages sont autant de personnages mal définis donc peu signifiants. Et lorsqu'on connaît les rapports ambigus entre Scully et Mulder, leur baiser *manqué* devient un moment aussi important (sinon plus) que la présence extraterrestre. Enfin, le fait que Scully n'ait pas *vu* le vaisseau extraterrestre à la fin du film (et qu'elle n'a, logiquement, aucun souvenir de son horrible expérience dans le laboratoire) n'a pratiquement aucune importance pour les spectateurs non initiés. Or pour les fans, ce détail, à lui seul, est la boutade suprême que leur réservait le réalisateur: Scully, donc, a encore toutes les raisons de ne croire en la présence d'extraterrestres. Cela alimente aussi déjà tout un débat, puisque la position intellectuelle et spirituelle de Scully détermine l'orientation que pourrait prendre la prochaine saison de la série.

The X-Files: Fight the Future, on le voit, est un film assez particulier qui, en soit, ne suffit pas à la compréhension du récit. Il n'est



qu'un maillon d'une chaîne qui commence avec le premier épisode de la série en 93 (auquel on fait d'ailleurs référence) et qui se terminera on ne sait trop quand. Pour cette raison, on a toutes les raisons de croire que la clé du film est... ailleurs.

Carlo Mandolini

THE X-FILES: FIGHT THE FUTURE (Aux frontières du réel)
Etats-Unis 1998, 121 min. – **Réal.**: Rob Bowman – **Scén.**: Chris Carter – **Photo.**: Ward Russell – **Mont.**: Stephen Mark – **Mus.**: Mark Snow, Mike Oldfield – **Int.**: David Duchovny (Fox Mulder), Gillian Anderson (Dana Scully), Martin Landau (Dr. Alvin Kurtzweil), Armin Mueller-Stahl (Conrad Strughold), Blythe Danner (Jana Cassidy), William B. Davis (L'Homme à la cigarette) – **Prod.**: Chris Carter, Daniel Sackheim – **Dist.**: 20th Century-Fox

ET AUSSI...

Marcello Mastroianni, je me souviens

«Marcello, where are you?»

«Mi ricordo, sì mi ricordo»... Le titre original de ce documentaire d'Anna Maria Tatò, dans son mouvement progressif vers l'affirmation (je me rappelle, oui je me rappelle) évoque particulièrement bien l'atmosphère qui émane de ce touchant portrait de l'acteur Marcello Mastroianni. Il s'agit des souvenirs voilés qui reprennent forme progressivement au fil du langage, comme un paysage d'enfance qui se révèle peu à peu alors que le brouillard se dissipe. Dans cet esprit, la toute première scène de ce film est belle: l'ombre de Mastroianni, de profil, est projetée sur un mur blanc. L'acteur prononce de courtes phrases, un peu pêle-mêle, comme lors d'un exercice d'écriture automatique, sans véritable lien entre elles sinon celui du souvenir. Avec la voix toujours chaleureuse et douce de l'acteur, la musique de Trovaioli (qui évoque Nino Rota) et les propres souvenirs de cinéphile du spectateur... voilà toute la fantasmagorie du cinéma à l'œuvre.



Marcello Mastroianni, je me souviens

Réalisé pendant le tournage de **Voyage au début du monde** (le dernier film tourné avant sa mort, en décembre 1996) au Portugal, Tatò nous offre le privilège d'un véritable tête-à-tête avec Mastroianni, qui se dévoile avec sincérité, humilité et humour. L'acteur raconte la guerre et la fuite des camps de travail nazis, le premier film vu, le premier baiser reçu d'une inconnue dans l'obscurité d'un train dans un tunnel, un paysage qui l'a marqué durant son enfance, ses débuts au cinéma comme figurant et, en guise d'hommage, un salut à ces gens exceptionnels qui ont tellement compté pour lui: Fellini, Ferreri, De Sica, Visconti et surtout Vittorio Gassman, à qui il doit tout. Ces gens sont les figures mythiques d'un cinéma qui fut grand et que Mastroianni regrette. On faisait de grands films alors, rappelle l'acteur. Aujourd'hui, tout est petit. Petit comme la télévision dont il méprise le contenu (sauf lorsqu'elle passe de vieux films ou des documentaires sur les animaux).

Les souvenirs de Mastroianni sont entrecoupés par de (trop) courts extraits de films, de pièces de théâtre ou de numéros de la comédie musicale *Caro Rudy*. Ces extraits rappellent à quel point l'acteur fut au cœur du grand cinéma européen. Pourtant Mastroianni reste humble, parce qu'il s'est toujours considéré comme un acteur plus instinctif que technique et que pour lui, un acteur, c'est le trait d'union entre l'auteur et le spectateur.

Carlo Mandolini

MARCELLO MASTROIANNI, JE ME SOUVIENS
(Marcello Mastroianni mi ricordo, sì mi ricordo)
Italie 1997, 98 min. — **Réal.:** Anna-Maria Tatò — **Dist.:** France-Film.

Wilde

Portrait de groupe sans dames

Après **Tom & Viv** (qui retraçait l'histoire d'amour ambiguë et les rapports à la fois harmonieux et intenses entre le poète britannique T.S. Eliot et sa muse Vivienne Haigh-Wood), Brian Gilbert retourne à l'essai biographique avec **Wilde**. Loin de brosser le portrait d'un homme de lettres aussi complexe et tragique que son époque, le réalisateur et son scénariste s'en tiennent aux passages anecdotiques et, plus particulièrement, à la relation partagée et orageuse entre Wilde et son jeune amant Lord Alfred Douglas. Il en résulte un film parfois inspiré, à certains moments irréprochable, à d'autres desservi, un film qui se complaît dans son mécanisme suggestif autant qu'il évite le recours à la métaphore, procédé narratif aujourd'hui surutilisé.

La présentation des rapports amoureux entre l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* et ses jeunes compagnons ne laisse aucune place à l'imagination. D'aucuns, probablement influencés par les nouvelles représentations filmiques de l'image érotique en vogue en ce moment, auraient sans doute préféré une approche moins pudique. Il n'en demeure pas moins qu'une des forces du film réside justement dans son audace intentionnellement voilée (scènes d'amour), dans ses variations suggestives (concentration sur la vie sexuelle de Wilde) et dans sa fulgurance à contourner les effets inopportuns (fatalisme).

Wilde est un film sur le *paraître* plus que sur l'être, sur le non-dit plutôt que sur l'*avoué* et on pourrait sur ce plan reprocher au réalisateur d'avoir *expédié* des moments de la vie de Wilde aussi importants que troublants: ses rapports avec des gens qui, d'une façon ou d'une autre, l'ont influencé (sa femme, Robbie Ross, le marquis de Queensberry, Ada...), son procès, son incarcération et son exil en France. Mais **Wilde** n'est pas un film atone. Au contraire, c'est une vigoureuse œuvre, qui a le courage de ne pas se plier aux modes cinématographiques et qui, loin de pécher par excès de complaisance, se soustrait adroitement à la présentation d'une âme en peine qui défie avec courage son époque, lourde et compassée. On ne saurait passer sous silence l'étonnante performance d'acteur de Stephen Fry, né pour être Wilde, constant et retenu.

Élie Castiel

WILDE
Grande-Bretagne 1997, 115 min. — **Réal.:** Brian Gilbert — **Scén.:** Julian Mitchell, d'après la biographie *Oscar Wilde*, de Richard Ellman — **Int.:** Stephen Fry, Jude Law, Vanessa Redgrave, Michael Sheen, Zoe Wanamaker, Tom Wilkinson — **Dist.:** Behaviour.

Clockwatchers

Le paradis à 5 heures

La comédie subversive façon 1998 ne peut réussir que si la démarche artistique adoptée s'installe avec autorité sur les images montrées, et que les comédiens, triés, semble-t-il ici, sur le volet, vont jusqu'au bout de ce qu'on leur demande d'accomplir. Le jeu des quatre actrices principales de **Clockwatchers** se calque sur celui auquel doivent se conformer leurs personnages. Et si les quatre employées de bureau temporaires attendent (comme des enfants à la fin de la classe) que la grande aiguille de l'horloge atteigne, pour la huitième et dernière fois de la journée le 12 du cadran, les actrices engagées pour les représenter semblent, elles aussi, se laisser emporter par le vide existentiel que peut leur procurer leur journée de tournage. Était-ce intentionnel de la part de la réalisatrice?

Clockwatchers est l'un de ces trop rares films faits sur les gens tels qu'ils vivent vraiment, sur la petitesse de leurs existences et les excentricités auxquelles ils doivent accidentellement participer. Dans les grands bureaux sans fenêtres *ouvrables*, englués jusqu'à la moelle des os dans la *muzak* et les ordres mielleux de certains patrons qui ne connaissent même pas leurs noms, nos héroïnes jouent avec les moyens du bord: rendre quelques photocopieuses défectueuses, subtiliser les objets fétiches de supérieurs grincheux et faire les folles dans le seul lieu où elles se sentent libres de leurs mouvements, les salles de bains.

Jill Sprecher n'a pas voulu uniquement décrire un groupe de filles qui se révoltent (mais si peu) contre l'injustice carcérale de bureaux aseptisés. Elle nous présente un quatuor dont l'amitié même est fabriquée à un point tel qu'on se demande à quoi elle tient. Comme quoi la vie *bureaucratique* déteint presque complètement sur la psychologie humaine.

Le film est conçu de manière à ce que le spectateur jouisse d'avoir su comprendre la stupidité exposée. S'il ne la comprend pas immédiatement, Parker Posey se chargera de la lui expliquer. Vers le milieu du film, assise à son poste, elle fera galoper ses jambes fines, faisant rouler son fauteuil de bureau à l'extérieur du petit espace qui lui est réservé, déchirera allègrement sous les yeux des autres une circulaire d'une suprême importance et effectuera vers son cagibi un demi-tour dans une virevoltante pirouette.

Les petites révolutions des petites gens rendent parfois immenses les petits films.

Maurice Elia

CLOCKWATCHERS
États-Unis 1998, 96 min. — **Réal.:** Jill Sprecher — **Scén.:** Jill et Karen Sprecher — **Int.:** Toni Collette, Parker Posey, Lisa Kudrow, Alanna Ubach — **Dist.:** Behaviour



Clockwatchers

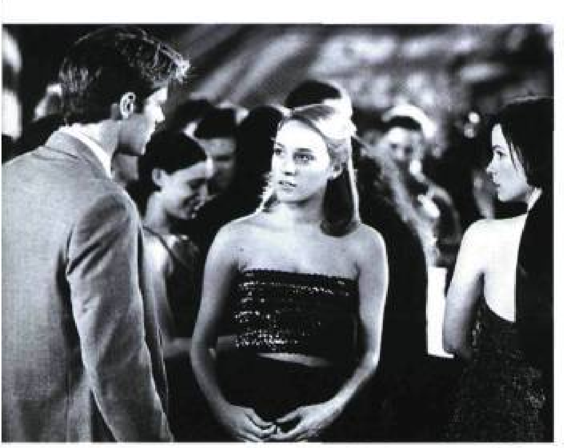
The Last Days of Disco

Caprices de yuppies

Whit Stillman, un cinéaste indépendant dans la quarantaine, avait agréablement surpris les cinéphiles et la critique nord-américaine en 1990 avec **Metropolitan**, une comédie décrivant avec subtilité la vie sociale et les moeurs d'une bande de jeunes yuppies. Certains observateurs sont allés jusqu'à le dépeindre comme «un Rohmer américain». Mais la vive déception causée par **Barcelona**, une oeuvre qui apparaissait comme la caricature involontaire du long métrage précédent, a replacé les choses dans une plus juste perspective. Que pouvait-on donc attendre de **The Last Days of Disco**, le dernier volet de cette espèce de trilogie sur une certaine jeunesse? Une oeuvre hybride se situant à mi-chemin entre les deux films précités?

Fidèle à lui-même, Stillman n'accorde pas beaucoup d'importance à l'intrigue: son film relate la vie quotidienne de cinq jeunes gens issus de milieux aisés qui fréquentent une discothèque à la mode, au début des années 80. Professionnellement, ils cherchent à s'imposer et sentimentalement, ils souhaitent vivre le grand amour.La trame ne constitue qu'un prétexte qui permet au réalisateur de tracer une série d'oppositions entre différents types psychologiques: il y a la blonde sérieuse et réfléchie, la brune extravagante et écervelée, l'homme de loi, le délinquant ainsi que le publicitaire peu scrupuleux. Pourtant, leurs interactions nous laissent souvent sur notre faim. Ces types sont monolithiques, comme *figés dans le béton*: en brossant le portrait de ses personnages, l'auteur omet d'introduire des nuances qui leur permettraient d'exprimer une certaine ambiguïté psychique, d'où le manque de profondeur des *caractères*. Ajoutons que l'humour qui se dégage de ces antithèses et du dialogue est plutôt limité.

Mais la principale faiblesse du film se situe au niveau de la mise en scène. Le jeu des interprètes n'est pas en cause: ceux-ci incarnent leurs personnages respectifs avec conviction. La responsabilité en incombe plutôt à Stillman et ses techniciens, lesquels ne parviennent pas à recréer l'ambiance de *folle effervescence* qui caractérisait la fin de la pé-


The Last Days of Disco

riode disco. Le style du cinéaste s'avère beaucoup trop sage, trop académique pour être probant. Grammaticalement parlant, cela se traduit par un recours abusif aux plans rapprochés, au champ-contrechamp et aux travellings. La photographie de John Thomas est très banale. La musique de Mark Suozzo ne parvient pas à nous replonger dans le contexte de l'époque: le compositeur entremêle de nombreuses chansons mais ne choisit pas nécessairement les plus emblématiques de l'ère disco. Et que dire du fait que Stillman ne pose aucun regard critique sur ce phénomène social? Le réalisateur aurait dû se pencher sur une problématique comme celle de la lutte des classes. Or, seuls les yuppies semblent trouver grâce à ses yeux... Il demeure incapable d'expliquer l'incroyable mouvement d'hostilité qu'a engendré cette mode des plus futiles et il ne trace pas de parallèle entre la fin de la période disco et la fin des années 90. Pourtant, en raison de certaines similitudes, la comparaison s'imposait.

Whit Stillman paraît avoir tout dit à propos des goûts et des moeurs des jeunes yuppies. Parviendra-t-il à se renouveler? Rien n'est moins sûr. Les cinéphiles n'ont sans doute plus grand-chose à attendre de ce cinéaste surestimé.

Paul Beaucage.

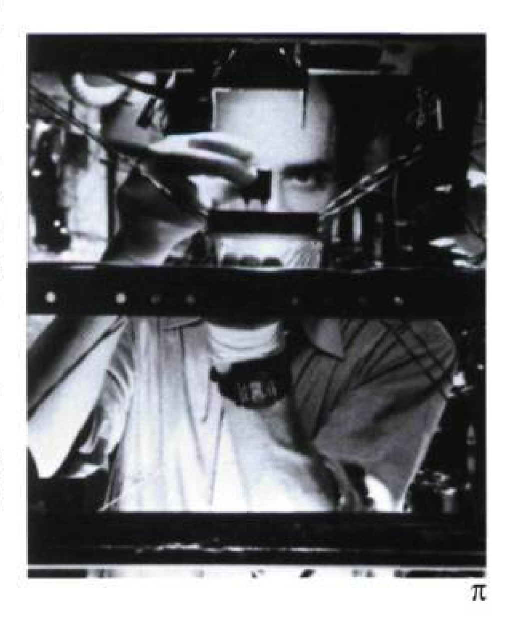
THE LAST DAYS OF DISCO
États-Unis 1998, 113 min. — **Réal.:** Whit Stillman — **Scén.:** Whit Stillman — **Int.:** Chloe Sevigny, Kate Beckinsale, Chris Eigeman, Matt Keeslar, Mackenzie Astin, Robert Sean Leonard — **Dist.:** Cinéplex Odéon Films.

π

Perdu dans l'espace

π ? Pi? 3,14159..., le quotient de la circonférence d'un cercle divisé par son rayon, au centre d'un thriller de science-fiction? Avec 60 000 dollars en poche, le réalisateur Darren Aronofsky, un Américain de 28 ans, explore l'espace: pas l'Univers comme on a l'habitude de le faire en science-fiction, mais plutôt l'univers mental de Max Cohen, un génie de l'informatique obsédé par les mathématiques. Poursuivi par des analystes boursiers de Wall Street et par des juifs kabbalistes désireux de décrypter les Écritures, il souffre de délire et d'hallucinations.

L'atmosphère de π est bizarre et étouffante. Les obsessions et les compulsions cérébrales de Max s'extériorisent par des images bousculées, un montage saccadé, une caméra agitée, une musique techno et des sons ambiants discordants. Le jeu de Sean Gulette est très crédible: on ne peut imaginer que cet homme au crâne conique partiellement dégarni et aux manières compulsives soit autre qu'un véritable accro des maths et de l'informatique (surtout lorsqu'on apprend qu'il est le créateur du site web élaboré qui accompagne le film). On craint que la folie d'un cerveau avide d'organiser le monde environnant à l'aide de modèles mathématiques soit contagieuse. Des structures visuelles prennent forme partout: le mouvement des nuages dans le ciel, la spirale formée par la crème versée dans du café, tout est à modéliser.


π

Aronofsky fait ici dans l'expérimental. Tous ne sauront ni surtout ne voudront suivre le parcours littéralement étourdissant de son personnage. Le festival de Sundance, par contre, lui a donné son approbation en lui décernant le prestigieux Prix du meilleur réalisateur. Nul doute qu'Aronofsky a une vision et qu'il cherche des outils variés pour la concrétiser avec imagination. Maintenant, on lui confie des budgets plus importants pour ses projets: à suivre.

Geneviève Royer

π (PI)
États-Unis 1997, 85 min. — **Réal.:** Darren Aronofsky — **Scén.:** Darren Aronofsky — **Int.:** Sean Gullette, Mark Margolis, Ben Shenkman, Pamela Hart, Stephern Pearlman, Samia Shoaib — **Dist.:** Alliance.

Mulan

Esquisse

Il est bien révolu ce temps où les héroïnes en détresse devaient leur salut à l'intervention souvent providentielle d'un prince charmant. Maintenant, elles n'hésitent pas à prendre en main leur destinée comme en témoignent les personnages de **Quest for Camelot** et **Mulan**.

Comme Pocahontas, Mulan s'insurge contre la tradition et le chauvinisme masculin pour défendre les intérêts d'un père et d'une nation. Quand les scénaristes de Disney font un virage, ils l'effectuent à 180º! Audacieux? Plutôt opportunistes, car force est d'admettre que **Mulan** s'inscrit d'emblée dans le courant des héroïnes des années 90 comme Thelma, Louise et la G.I.Jane. De plus, les films d'animation de Disney se révèlent toujours en accord avec l'idéologie dominante. Autres temps, autres mœurs ...

Cela dit, **Mulan** reste, malgré l'accueil dithyrambique des critiques, une œuvre largement surestimée. Non pas qu'il faille regretter la passivité de Blanche-Neige, Ariel la petite sirène ou encore Belle. Mais le dernier film de Disney ne se montre pas toujours à la hauteur des critères sur lesquels repose la qualité de l'ensemble de la production de cette com-

pagnie. Les chansons, entre autres, sont beaucoup moins entraînantes (celles de **Quest for Camelot** de Warner sont de loin supérieures) et les personnages secondaires, même si Eddie Murphy prête sa voix à l'un d'eux, se révèlent moins rigolos que leurs prédécesseurs. Les trois soldats, malgré leur caractère intempestif, nous rappellent les trois gargouilles de **The Hunchback of Notre-Dame** sans toutefois les égaler dans leurs frasques. C'est bien là que réside le principal défaut de **Mulan**: le caractère mal développé des personnages. Le manque d'envergure du vilain de service en est une preuve. Il ne suffit pas qu'il soit gros et qu'il s'exprime d'une voix caverneuse pour faire peur ou soulever l'ire du jeune auditoire.


Mulan

Son existence doit tenir à autre chose qu'à une convention ou à une polarisation primaire. Rappelons-nous l'infâme et tourmenté juge Frolio ou, à défaut d'effrayer, le marrant Gaston de la *Belle et la Bête*. Le manque de personnalité de l'opposant risque fort de priver le récit d'un élément essentiel, surtout si le récit est destiné à un jeune public. Il ne suffit pas d'esquisser à grands traits. Il faut insuffler une vie propre au méchant de telle sorte que les tribulations de l'héroïne et son triomphe final soulèvent l'enthousiasme des petits et des grands. Malgré des qualités visuelles indéniables et quelques morceaux d'anthologie (la descente des barbares sur le flanc enneigé d'une montagne), **Mulan** n'arrive pas à véritablement renouer avec l'émotion des meilleurs films de Disney.

Alain Vézina

MULAN
États-Unis 1998, 88 min. — **Réal.:** Barry Cook, Tony Bancroft — **Scén.:** Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik, Raymond Singer, Eugenia Bostwick-Singer — **Anim.:** Christopher Sanders, Chen-Yi Chang, Robert Walker — **Dist.:** Buena Vista.

There's Something About Mary

Un petit pas en avant

Peter et Bobby Farrelly occupent depuis quatre ans le sommet d'un créneau lucratif: la comédie vulgaire et sans esprit. **Dumb and Dumber** et **Kingpin** leur ont valu la confiance des grands studios grâce aux foules charmées par leur humour gras.

Mais après la volte-face de Jim Carrey, qui rompait récemment avec la sottise dans **The Truman Show**, voilà que les deux frères reviennent à leurs premières amours, le *sitcom*. Deux émissions de *Seinfeld* ont en effet marqué leurs débuts dans le métier. Les références à l'anatomie, boutons, masturbation et seins flasques en tête, ne sont pas absentes de **There's Something about Mary**, mais les personnages ne s'affichent plus en tant qu'abrutis complets et quelques moments hilarants échappent à la scatologie.

Ted a le béguin pour Mary depuis son adolescence. Incapable de nouer une relation amoureuse sérieuse, il engage un détective privé pour la retrouver. Ce dernier tombe cependant sous le charme de la belle, il la décrit à Ted comme ayant l'apparence d'une baleine et se fait passer pour un riche architecte pour conquérir son cœur. Ted descend en Floride pour se rendre compte lui-même de l'apparence de Mary et se joint au club des admirateurs de la charmante chirurgienne.

Le sens du rythme des Farrelly est indéniable. La comédie romantique est bien ficelée et Cameron Diaz y est parfaitement à l'aise. Mais leurs blagues sont souvent lourdes. Si ce dernier film est représentatif de leur cheminement, ils tentent d'y remédier.

La séquence la plus comique, la réanimation d'un chien, voit Matt Dillon prendre des airs de Jerry Lewis. Ben Stiller a le ton éberlué qui faisait le charme de **Flirting with Disaster**. L'absurde est même abordé: de temps à autre, deux chanteurs apparaissent inopinément pour interpréter la trame sonore; l'un d'entre eux est abattu à coups de fusil vers la fin.

Reste à savoir si cette approche vaguement *côte Est* est issue des Farrelly ou des


There's Something about Mary

coscénaristes Ed Decter et John Strauss. **Outside Providence**, le film que les deux frères tireront d'un roman de Peter avec Michael Corrente (**American Buffalo**) comme réalisateur, nous le dira.

Mathieu Perreault

THERE'S SOMETHING ABOUT MARY
(Marie a un je-ne-sais-quoi)
États-Unis 1998, 118 min. — **Réal.:** Peter Farrelly, Bob Farrelly — **Scén.:** Ed Decter, John J. Strauss, Peter Farrelly, Bob Farrelly — **Int.:** Cameron Diaz, Ben Stiller, Matt Dillon, Lee Evans, Chris Elliott, Lin Shatye — **Dist.:** 20th Century-Fox.

A Friend of the Deceased

Mort libre

Le sentiment libérateur d'une vie sans lendemain: **Le Goût de la cerise** et **Bulworth** l'ont tous deux évoqué à leur manière, l'un via le road movie introspectif, l'autre, par la comédie. **A Friend of the Deceased**, du réalisateur ukrainien Viatcheslav Kristofovitch (**La Côte d'Adam**, 1991), renouvelle ce sentiment, à la veille d'un suicide, par le biais de la tragicomédie.

Anatoli est un intellectuel vaincu par les exigences de la vie post-perestroïka. Le portrait tracé par Kristofovitch illustre les failles du changement rapide de système économique. Désormais, l'efficacité et la rentabilité sont les mesures du succès: il n'existe plus de temps pour les penseurs, le rêve capitaliste ne peut attendre. Anatoli, lui, tarde à se faire aux impératifs du nouveau régime, perdant revenu et conjoint et devenant par le fait même candidat idéal pour la corruption insidieuse.

Mieux vaut le suicide pour celui qui alimente d'idées et de culture la conscience collective.

D'autres débats d'ordre moral s'ensuivent: quelle valeur accorder à des amitiés, alors qu'on peut soutirer beaucoup plus des relations d'affaires? Quel prix donner à une vie, surtout quand il y a toujours un truand prêt à commettre le crime ultime pour la moitié du prix de l'autre (où le demandeur doit payer en dollars US, la seule devise qui compte, la *vraie*)? Les *Ford*, les tee-shirts *Timberland* et les billets verts disséminés tout au long du film sont un clin d'oeil à la fascination encore présente pour l'*Amérique*.



A Friend of the Deceased

À cette étude d'une éthique nouvelle, Kristofovitch insère sporadiquement des éléments d'humour qui allègent la lourdeur du propos. Le rajeunissement de l'homme provoquant son propre assassinat, la prostituée pleine de cran ensoleillant (ce qu'il croit être) ses dernières heures, puis son recours inévitable à la corruption sont traités avec une douce ironie.

Côté visuel, Kristofovitch montre comment aujourd'hui, le Kiev moderne se bâtit à coup d'empilage de condos, reflet parfait d'un capitalisme ordonné. En contraste, la vieille partie de la capitale, avec ses cafés, ses lampadaires d'époque et ses charmants pavés, rappelle un passé pas trop lointain. Jadis, tout était loin d'être parfait, mais on réservait tout de même une petite place à l'humain.

Geneviève Royer

A FRIEND OF THE DECEASED (Priatiel Pakoinika)
Ukraine/France 1997, 100 min. — **Réal.:** Viatcheslav Kristofovitch — **Scén.:** Andreï Kourkov — **Int.:** Alexandre Lazarev, Eugen Pachin, Tatiana Krivitska, Constantin Kostychin, Elewna Korikova — **Dist.:** Behaviour.

100 % Arabica
Rythmes de banlieue

Film de banlieue, le cinquième long métrage de Mahmoud Zemmouri n'essaie pas de se prendre au sérieux même si, au passage, le message résolument anti-intégriste ne laisse aucunement indifférent. L'imam d'une mosquée, dans un quartier parisien à forte population immigrée, tente par tous les moyens de récupérer ses fidèles, plus attirés par les rythmes du raï que par les litanies du chef spirituel. Mais toute cause, aussi juste soit-elle, peut être source de petits drames, d'accommodements et de lâchetés, de magouilles, de peurs et de trahisons.

Hormis **L'Honneur de la tribu** (1983), brillante réflexion sur l'avenir incertain de l'Algérie post-coloniale, le cinéma de Zemmouri est celui de la comédie satirique. Plus proche donc de **Prends 10 000 balles et tire-toi** (1981), des **Folles années du Twist** (1983) et de **De Hollywood à Tamanrasset** (1990), **100 % Arabica** reprend le thème de la critique sociale. Tenace dans sa démarche, le cinéaste renonce au didactisme militant et au discours politique, préférant faire rire et espérant ainsi toucher un large public. Mieux encore, Zemmouri inscrit le film dans la tradition d'un autre cinéma méditerranéen, le cinéma italien, retrouvant cette faconde et cet humour particuliers qui rendent les personnages attachants. Volontairement, il dédramatise le propos sans pour autant taire la satire mordante, véhicule du film.

On ne peut nier que **100 % Arabica** a ses défauts, notamment dans sa mise en scène approximative (petit budget oblige) et un casting de non professionnels qui font ce qu'ils peuvent. La présence de deux grands du raï, Khaled et Cheb Mami, gauches dans leur interprétation, contribue tout de même à assurer la partition musicale, au rythme enlevant.



100 % Arabica

Finalement, le cinéma de Zemmouri se veut avant tout réaliste et humain, refusant tout manichéisme maladroit et simplificateur. Avec un sens du gag affirmé, non dépourvu de tendresse et de naïveté, le cinéaste trace une anecdote amusante et décapante.

Élie Castiel

100 % ARABICA
France/Belgique/Suisse 1997, 98 min. — **Réal.:** Mahmoud Zemmouri — **Scén.:** Mahmoud Zemmouri, Marie-Laurence Attias — **Int.:** Khaled, Mouss, Cheb Mami, Najim Laouariga, Fatid Fedier, Yousef Diawara, Patrice Thibaud — **Dist.:** La Fête.

Les Anges déchus
Stylisé et ludique

En 1995, tout de suite après **Chunking Express**, le coup d'éclat qui l'a fait connaître en Occident, le réalisateur hongkongais Wong Kar-Wai a réalisé **Les Anges déchus**. À plusieurs points de vue, ces deux films se ressemblent beaucoup, au point de former une sorte de diptyque.

Esthétiquement, **Les Anges déchus** rappelle le style unique de son réalisateur. Visuellement éclaté, ce film passe du noir et blanc à la couleur et de l'accéléré au ralenti avec une désinvolture désarmante. Cette approche, loin d'être gratuite, est au service d'un récit qui, lui aussi, saura prendre une liberté très grande par rapport à la narration traditionnelle. Aussi, à l'instar de **Chunking Express, Les Anges déchus** s'élabore autour de deux histoires parallèles et indépendantes qui partagent cependant, comme point commun, le désœuvrement de la jeunesse et les déchirements qu'elle éprouve devant les choix qu'exige la confrontation entre tradition et modernité. Ce pessimisme existentiel est magistralement transposé par de saisissantes images d'espaces urbains vides et délabrés, plongés dans l'obscurité ou la froideur du néon. Dans ces espaces, vivent des personnages renfermés sur eux-mêmes (le tueur à gages) ou qui communiquent avec grande


Les Anges déchus

difficulté (la jeune femme amoureuse du tueur, le jeune homme atteint de mutisme qui harcèle ses clients afin qu'ils achètent ses produits, etc.)

Ces personnages, par ailleurs, agissent comme s'ils étaient désincarnés, comme s'ils vivaient selon une temporalité et une spatialité qui leur sont propres et qui n'ont aucune corrélation avec le rythme du monde extérieur. Aussi la rupture résultant de l'incapacité des personnages de s'accorder avec leur environnement (environnement d'ailleurs réduit à sa plus simple expression) paraît encore plus spectaculaire.

Enfin, cette atmosphère glauque et désespérée semble justifier, ou du moins expliquer, le climat de violence qui règne dans **Les Anges déchus**. Il faut cependant préciser que cette violence est rendue à l'écran de façon stylisée et ludique (parfois même avec humour), comme dans un jeu vidéo. Mais, de toute cette tension destructrice émane un très grand sentiment de désespoir. Car, au cœur de cette violence, il y a les jeunes protagonistes qui, en vérité, ne recherchent désespérément qu'une chose: aimer et être aimés. Les anges déchus du titre, ce sont eux.

Carlo Mandolini

LES ANGES DÉCHUS / Fallen Angels (Duoluo Tianshi)
Hong-Kong 1995, 95 min. — **Réal.:** Wong Kar-Wai — **Scén.:** Wong Kar-Wai — **Int.:** Leon Lai Ming, Takeshi Kaneshiro, Charlie Young, Michele Reis, Karen Mok, Tori Saito, Chen Wanlei — **Dist.:** Aska.

Beyond Silence

Guimauve germanique

En dépit des progrès importants effectués, depuis quelques années, dans le domaine des nouvelles technologies et des télécommunications, de nombreuses personnes handicapées parviennent difficilement à satisfaire leurs besoins les plus élémentaires, même si elles vivent dans les pays riches et industrialisés. Consciente de ce phénomène, Caroline Link traite dans **Beyond Silence** des difficultés quotidiennes de Lara, une petite fille débrouillarde, qui sert d'interprète à ses parents, atteints de surdité.

Ce film de Link apparaît comme un produit hybride se situant quelque part entre le film didactique et le mélo familial. Dans la première partie du récit, la réalisatrice nous révèle les problèmes de communication éprouvés par le couple d'handicapés auditifs. Ils ne savent pas se faire comprendre par le représentant d'une banque, par une maîtresse d'école, etc. Heureusement, les efforts de Lara leur permettent d'échanger avec *le monde normal*. Ainsi, au-delà du silence qui les sépare (comme l'indique le titre du film), on assiste à une relation affective très intime entre les parents et l'enfant. Le spectateur n'y croit pas vraiment, sans doute parce que les situations dramatiques sont convenues et que les personnages s'avèrent trop stéréotypés pour être convaincants. Chaque séquence semble n'avoir pour objet que de montrer les sourds comme des gens sympathiques. Selon la cinéaste, ils pourraient mener une existence tout à fait adéquate, si on leur en donnait la chance. Certes, c'est une prémice intéressante et généreuse, mais l'aspect *pédagogique* du film devient rapidement lassant. Et que dire du fait que la petite fille apparaisse comme une enfant modèle, sinon qu'il atténue la portée de la démonstration ? Bref, tout cela manque de vérité documentaire, d'authenticité.

Dans la deuxième partie du récit, on assiste à un changement de ton radical. Dès que Lara découvre la musique, le récit bascule subitement dans l'univers du mélodrame. Étymologiquement parlant, le mot *mélodrame* signifie *drame accompagné de musique.* Le film de Caroline Link répond totalement à cette définition. Malheureusement, sa musique *narrative* devient progressivement larmoyante, voire misérabiliste. On assiste donc à une succession de poncifs qui rendent l'histoire insignifiante. Le scénario du film et une mise en scène aseptisée se complètent : ils convergent dans le but manifeste d'arracher des larmes au spectateur, pour qu'il compatisse avec cette pauvre jeune fille aux prises avec un père insensible à la musique et à ses choix personnels. Il eût mieux valu que Caroline Link sollicite la réflexion du spectateur. Elle aurait pu ainsi favoriser une *véritable* prise de conscience face à la problématique de la surdité. On est loin des mélodrames flamboyants d'un Douglas Sirk ou des mélos distanciés d'un Rainer Werner Fassbinder. Jamais la réalisatrice ne transcende-t-elle son anecdote pour lui donner une dimension symbolique, d'où l'aspect réducteur du récit.


Beyond Silence

André Gide a écrit pertinemment que «c'est avec de bons sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature». Après avoir visionné **Beyond Silence**, on tend à penser la même chose au sujet du cinéma.

Paul Beaucage

BEYOND SILENCE (Jenseits der Stille)
Allemagne 1996, 101 min. — **Réal.:** Caroline Link — **Scén.:** Caroline Link, Beth Serlin — **Int.:** Sylvie Testud, Howie Seago, Sybille Canonica, Emmanuelle Laborit, Matthias Habich, Tatjana Trieb, Hansa Czypionka — **Dist.:** Alliance.



Twentyfourseven

Twentyfourseven

La Haine

Dès le déclic du chronomètre entendu sur la trame sonore du générique d'ouverture, **Twentyfourseven** impose son rapport au temps, un temps fuyant que l'on a peine à saisir. Le temps a prise sur un quartier ouvrier anglais où des hommes et des femmes se partagent des jours gris et où la violence à fleur de peau risque d'éclater à tout moment.

Pour contenir cette violence, Allan Darcy décide d'ouvrir un club de boxe et de se servir du ring pour révéler à de jeunes désœuvrés, ne serait-ce qu'un instant, leur part d'extraordinaire. Le premier long métrage de Shane Meadows a beaucoup en commun avec le cinéma de sa génération. Il possède la même urgence, la même violence, la même énergie qui caractérise cette jeunesse à la dérive que des cinéastes comme Kassovitz ou Boyle ont dépeinte. *Try love...Try hate...try anything...just try*, résume l'affiche. Cette urgence de passer à l'action, Meadows l'exprime non seulement dans la violence de ses personnages mais aussi dans le montage parallèle de scènes d'action. Ainsi, le temps présent se trouve amplifié grâce à cette multitude d'actions et devient un instant unique que seul le spectateur a le loisir d'apprécier. Bien sûr, l'urgence d'agir apparaît aussi évidente à ces jeunes prisonniers d'une médiocrité qui semble sans issue, mais que la boxe, par ses règles et coutumes, réussit à obscurcir au profit d'une voie plus salutaire. En effet, dès l'instant où les personnages de Meadows mettent les pieds sur le ring, ils y mettent aussi leur vie. C'est là, dans cette arène, qu'ils devront affronter leur propre ennemi qui est, non pas l'adversaire, mais eux-mêmes. Ce n'est qu'après avoir réussi ce combat qu'ils pourront se réapproprier le temps. Comme un moine zen, Darcy est le seul à apprécier le temps qu'il partage entre sa vieille tante, qu'il fait danser, et la montagne qu' il partage avec les jeunes, dans l'espoir de leur réveler la préciosité du temps et de la vie. Bob Hoskins se glisse à merveille dans la peau de cet idéaliste, sorte de sauveur des temps modernes, en offrant une performance généreuse. Même si **Twentyfourseven** glisse parfois dans l'optimisme *hop la vie* et qu'il nous mène vers des dénouements prévisibles, il a le mérite d'offrir une mise en scène maîtrisée dans laquelle l'émotion est habilement mise en valeur.

Marc-André Brouillard

TWENTYFOURSEVEN
Grande-Bretagne 1997, 96 min. — **Réal.:** Shane Meadows — **Scén.:** Shane Meadows, Paul Fraser — **Int.:** Danny Nussbaum, Bob Hoskins, Mat Hand, Sun Hand, Justin Brady, James Hooton — **Dist.:** FunFilm.

Small Soldiers

Peu dantesque

Quatorze ans après les animaux mutants, Joe Dante prend le virage de la technique. Après nous avoir montré qu'un voisin peut cacher un fou furieux (**The Burbs**), un meurtre, un loup-garou (**The Howling**), et des nounours, des lézards (**Gremlins**), il s'attaque à l'univers des jouets.

Malheureusement, la compagnie Dreamworks n'a pas laissé au cinéaste autant de latitude que Warner Brothers l'avait fait pour **Gremlins II**, où il étalait un cynisme réjouissant. **Small Soldiers** est solidement ficelée par les prouesses des magiciens de Industrial Light and Magic, la supervision sévère de conseillers de Hasbro et cinq scénaristes, dont Ted Elliott et Terry Rossio, un duo particulièrement en vedette cet été avec **Godzilla** et **The Mask of Zorro**, six ans après leur grand succès, **Aladdin**. La seule fantaisie qu'a pu se permettre Dante, grand amateur d'allusions à la culture pop (**Matinee**), est le choix des acteurs survivants de **The Dirty Dozen** pour la voix des militaires-jouets.

Alan gère pour une journée le magasin de jouets non violents de son père. Un livreur lui confie les nouveaux jouets d'une firme récemment achetée par un fabricant d'armes: les soldats Commandos et les extraterrestres Gorgonites. Les premiers ont pour mission d'éliminer les seconds, qui cherchent à dé-



Small Soldiers

couvrir le monde pour pouvoir retourner chez eux. Le hic, c'est qu'un microprocesseur extrêmement puissant, dessiné pour les missiles intelligents, gonfle le potentiel des programmes des Commandos et des Gorgonites. Quand Alan prend la défense de ces derniers, les Commandos prennent les armes contre lui et sa famille.

À l'heure du marketing croisé, le pari de Dreamworks est assurément très valable en termes d'affaires, mais guère sur le plan du cinéma. La technologie visiblement très poussée d'Industrial Light and Magic, sur laquelle repose ce film au scénario épuré à l'extrême, n'a pas encore le chatoiement des effets spéciaux de science-fiction. Les mouvements des figurines ont gagné en souplesse; mais, comme leur aspect n'est guère moins plastique que celui des *Sentinelles de l'air*, la voix des acteurs assure toujours l'essentiel de leur crédibilité.

Le traitement du conflit, manichéen *au possible* (les Gorgonites sont bons et les Commandos, méchants), interdit toute lecture autre que celle d'un écolier. Pourchassés par les Commandos, les Gorgonites n'ont le temps de rien découvrir. Même si Joe Dante dirige à merveille les acteurs qui lui ont été confiés, il ne peut dépasser les limites du récit, qui balaie sous le tapis la seule relation dynamique du film, entre Alan et son père: l'enfant accumule gaffe sur gaffe et le père refuse de lui faire confiance. Les seules tirades cyniques sont réservées au PDG de la compagnie de jouets et d'armements, qui suggère:«Don't call it violence, call it action» aux créateurs de jouets qui s'inquiètent de l'absence du côté éducatif chez les Commandos.

Mathieu Perreault

SMALL SOLDIERS (Petits Soldats)
États-Unis 1998, 99 min. — **Réal.:** Joe Dante — **Scén.:** Gavin Scott, Adam Rifkin, Ted Elliott, Terry Rossio — **Int.:** Gregory Smith, Kirsten Dunst, Denis Leary, Phil Hartman — **Dist.:** Motion International.

Armageddon

Overdose

Bon, d'accord, réglons illico cette première question : oui, les effets spéciaux sont époustouflants. L'ouverture du film rive n'importe qui à son fauteuil et certaines images comme la destruction de Paris avec la gargouille en avant-plan, s'inscrivent sans doute parmi les plus beaux plans apocalyptiques du film-catastrophe.

Mais là s'arrêtent les éloges ! La débauche d'effets spéciaux n'arrive pas à racheter l'ensemble car **Armageddon** reste un pur produit hollywoodien réduit à sa plus simple expression. Rien n'y manque : l'action, les blagues foireuses (mises à part celles du cosmonaute russe qui se révèle le plus drôle des personnages), un symbolisme grossier, l'accès au rang de héros de l'Américain moyen et bien sûr l'insipide *love story* (les *reaction shots* larmoyants de Liv Tyler sont carrément insupportables). Tout est mis en oeuvre pour que



Armageddon

le spectateur soit convaincu de la fibre patriotique palpitant dans le coeur des héros ; le gamin vêtu d'un t-shirt aux couleurs du drapeau américain qui se jette à la fin dans les bras d'un père qui lui était jusque-là inconnu, prouve à quel point l'oeuvre fait dans le patriotisme abêtissant. **Armageddon** accumule les effets les plus tapageurs jusqu'à une finale lacrymale et emphatique. Cette surenchère rend le film presque caricatural ... De plus, ce qui n'arrange rien, la plausibilité scientifique est mise à rude épreuve. En l'espace de quelques jours on réussit à former une équipe de foreurs pour les balades interstellaires, on a de la gravité sur l'astéroïde, l'explosion finale scinde en deux jolis morceaux la météorite (on aurait tendance à croire qu'elle éclaterait en plusieurs fragments et que ceux-ci constitueraient toujours un péril). Il suffit d'inclure le logo de la NASA et, du coup, la pseudo caution scientifique de l'agence peut faire avaler la pilule. Enfin...

Du point de vue thématique, on nous ressort les rapports conflictuels entre les générations. Alors que dans **Deep Impact** l'union entre celles-ci apaisait les forces de destruction, **Armageddon** reprend davantage l'idée d'une passation des pouvoirs. Bruce Willis incarne ce héros aux valeurs nostalgiques, pionnier de la civilisation américaine, qui en cédant sa place à la génération montante (Ben Affleck) préserve le précaire équilibre d'un monde continuellement exposé au chaos. Les États-Unis semblent, comme toujours, englober le monde entier.

Alain Vézina

ARMAGEDDON
États-Unis 1998, 150 min. — **Réal.:** Michael Bay — **Scén.:** Jonathan Hensleigh, J.J. Abrams — **Int.:** Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Ben Affleck, Liv Tyler, Will Patton, Steve Buscemi, Keith David, Peter Stormare — **Dist.:** Buena Vista.

Six Days, Seven Nights

Les aventures d'Anne Heche

Une comédie romantique *made in America* avec une lesbienne célèbre en tête d'affiche? Qui aurait cru qu'Anne Heche, celle-là même qui a donné la frousse aux producteurs en déclarant publiquement son homosexualité au moment du tournage, serait *la* grande championne du film? Ancienne vedette du téléroman *Another World*, Heche a récemment frayé avec les grands dans **Wag the Dog**. Dans **Six Days, Seven Nights**, elle fait ses preuves: sa gestuelle bien cadencée, son regard présent et son aise certaine séduisent même les plus sceptiques.

Bien sûr, l'effet Harrison Ford contribue au succès du film: l'héroïsme mythique d'un Hans Solo, devenu Indiana Jones, propulsé en président américain et maintenant trans-



Six Days, Seven Nights

formé en pilote d'avion, est indéniable. Le rapport entre Heche et Ford est très convaincant, tant au niveau de la tension sexuelle que de l'échange des reparties. Ces dernières, calquées sur le moule de l'humour direct des bons *sitcoms*, sortent de leurs bouches en un bombardement efficace. David Schwimmer, lui, est le malheureux qui a hérité des gags *ado*, à propos de poulettes plantureuses. (Et vivement le jour où un bon ami lui expliquera qu'il doit oublier son personnage télé!)

L'intrigue de **Six Days, Seven Nights** est mince: deux étrangers que tout sépare font naufrage sur une île déserte, combattent ensemble la peur, la faim et... des pirates – moment où le spectateur met forcément de côté son intellect. Malgré tout, le réalisateur et producteur d'origine canadienne Ivan Reitman (**Ghostbusters, Dave**) connaît bien les recettes magiques, alliant comédie, aventure et amourettes. Il a été le troisième réalisateur à être couronné *Billion Dollar Director* par la revue *Variety*. **Six Days, Seven Nights** est à l'abri du naufrage. *Aloha*!

Geneviève Royer

SIX DAYS, SEVEN NIGHTS (Six jours, sept nuits)
États-Unis 1998, 101 min. — **Réal.:** Ivan Reitman — **Scén.:** Michael Browning — **Int.:** Anne Heche, Harrison Ford, David Schwimmer, Jacqueline Obradors — **Dist.:** Buena Vista.

L'Homme est une femme comme les autres

Crise d'identité

La première séquence (visite hâtive dans un sauna pour clientèle homosexuelle) ne laisse aucun doute sur l'orientation sexuelle du protagoniste principal. Mais par la même occasion, elle situe l'action dans un lieu particulier dépourvu d'âme: sexe animal, rapports anonymes, peur du rejet et triomphe de la solitude. La dernière scène, en pleine rue, un soir de pluie, ramène le même personnage à l'ordre. C'est-à-dire à accepter sa condition sexuelle (quel qu'en soit le prix à payer), à assumer ses désirs (aussi illicites qu'ils puissent paraître aux yeux de certains), à vivre comme il l'entend (quoi qu'en pense la société).

Entre ces deux épisodes, **L'Homme est une femme comme les autres** se présente comme un film sur l'impossibilité d'aimer en préservant sa différence. Pourtant, la relation amoureuse (et physique) improbable entre une jeune femme de la communauté hassidique et un Juif non pratiquant, homosexuel de surcroît, se concrétise pour les besoins d'un scénario favorisant tout d'abord la comédie: drôlerie de certaines situations, dialogues mordants allant droit au but, quiproquos amusants, sans doute pour ne pas heurter le grand public auquel le film s'adresse.

Partiellement autobiographique, le film de Jean-Jacques Zilbermann (**Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes**) demeure toutefois sombre tant les protagonistes, aussi bien les hétéros que les homos, demeurent constamment prisonniers de leur univers intérieur. Une fois le malentendu dissipé, Simon se laisse prendre au piège d'un monde sexuel qui lui est totalement inconnu. On ne le voit plus draguer les garçons, essayant plutôt de conquérir le cœur et le corps de sa femme (n'arrivera-t-il pas malgré tout à lui faire un enfant?) même si son mariage est une union de convenance. Sa défaite est d'autant plus pénible qu'il doit retrouver un monde de solitude et d'éternels recommencements. D'autre part, Rosalie souffrira longtemps de ne pas avoir réussi à changer le premier homme de sa vie.

Beaucoup de thèmes dans ce film, un peu trop sans doute, pourtant un certain charme opère. Sans doute en raison de la présence d'un Antoine de Caunes plus lui-même, amoureux de Zylberstein (sa compagne dans la vraie vie) que Simon amoureux de Rosalie. C'est en cela que le film doit son originalité et non pas dans la démarche de Zilbermann. Sachant le cinéaste homosexuel, il est étonnant de constater jusqu'à quel point il voit le côté obscur de la chose, contrairement aux visions neutres que favorisent notamment Brian Sloan dans **I Think I Do** et Don Roos dans **The Opposite of Sex**. Si par la force des événements, le personnage de Simon traverse une crise d'identité, il n'existe point de salut que dans le changement radical. Certes, Simon retourne *chez les siens*, mais reste néanmoins meurtri par un sentiment de défaite. La seule consolation est qu'il aura droit de voir son fils de temps en temps.



L'Homme est une femme comme les autres

La mise en scène de Zilbermann ne va pas sans quelques défauts (scènes inutiles, longueurs dans certaines situations, tendance vers le pathos, manichéisme au premier degré, présentation trop pudique d'un milieu particulier). Mais force est de reconnaître qu'il s'en tire quand même assez bien dans un film qui ressemble beaucoup plus à un exorcisme qu'à ce qu'il prétend être effectivement: un film sur l'impossibilité d'assumer sainement son homosexualité.

Élie Castiel

L'HOMME EST UNE FEMME COMME LES AUTRES
Fr. 1997, 100 min. — **Réal.:** Jean-Jacques Zilbermann — **Scén.:** Gilles Taurand, Jean-Jacques Zilbermann, Jöel van Effentere — **Int.:** Antoine de Caunes, Elsa Zylberstein, Gad Elmaleh, Catherine Hiegel, Judith Magre, Maurice Benichou, Michel Aumont — **Dist.:** Lions Gate Films.

Cousin Bette et Passion in the Desert

Balzac: le théâtre de la passion



Cousin Bette

Les aléas de la production et de la programmation ont amené presque au même moment deux adaptations qui triturent des œuvres d'Honoré de Balzac et montrent l'effet destructeur de la passion. Faisant partie des *Scènes de la vie parisienne*, *La Cousine Bette* (1846), un des derniers grands romans de Balzac, décrit la vengeance d'une vieille fille laide, Lisbeth Fischer, qui tente de détruire la fortune de ses cousins Hulot parce que ceux-ci l'ont toujours considérée comme une quantité négligeable.

De ce roman foisonnant de plus de 400 pages aux multiples digressions, les deux scénaristes et le réalisateur ont changé beaucoup d'éléments et en ont tiré une vision plus féministe, plus satirique, qui va souvent à l'encontre des idées conservatrices et même réactionnaires de Balzac.

Pour Balzac, l'amour illicite se déroule chez soi, loin des regards. Influencés par une vision de Paris et des «p'tites femmes de Pigalle» qui date plutôt de la deuxième partie du XIXe siècle (*Nana* de Zola), les adaptateurs placent au centre de leur action, en contrepoint de la demeure des grands bourgeois, le théâtre avec ses actrices plus ou moins talentueuses et dénudées, poursuivies par de nombreux admirateurs. Les spectacles musicaux qui s'y déroulent emploient des chansons de Béranger, chantre de l'épopée de Napoléon Ier, ainsi que d'Offenbach, musicien du règne de Napoléon III, pour pimenter une vision ironique de la Monarchie de Juillet.

Bette, qui dans le roman gagne sa vie en cousant chez elle des ornements sur les vêtements des bourgeois, devient, dans le film, costumière dans ce théâtre. Elle vit dans un hôtel minable et sale, près des pauvres que ses cousins regardent toujours avec tant de dédain. Elle tisse les fils de l'intrigue telle une araignée. Aimant le travail bien fait, elle dessine, d'après modèle au zoo, la robe d'un tigre qui lui sert de base au costume de Jenny. Son ancien protégé, Wenceslas, leurré par son nouveau statut, cherche l'inspiration d'un travail de commande dans ses discussions au restaurant; il ne redeviendra intéressant qu'au moment où il caresse l'argile de sa sculpture de Dalila nue tout en jetant un regard concupiscent sur Jenny, son modèle. La mise en abyme de Dalila détruisant Samson, que Balzac avait suggérée, est accentuée dans le film par une issue fatale qui détonne avec la vision caricaturale de la bourgeoisie. La mort de l'un, la fuite de l'autre, l'apoplexie du troisième apparaissent donc comme un lourd tribut à payer pour ces calembredaines.

Les adaptateurs terminent sur une révolution qui donnera pour un temps une plus grande place aux pauvres. La mise en scène de Des McAnuff, souvent plus intéressée aux décors qu'aux personnages, garde pourtant un bon rythme en jouant sur les oppositions physiques entre les personnages: Bob Hoskins trapu face au grand et maigre Hugh Laurie, par exemple. Jessica Lange s'est à peine enlaidie pour jouer la cousine Bette.

Lavinia Currier, la productrice, scénariste et réalisatrice, a rajouté des éléments qui permettent de mieux situer cette histoire. Le Provençal du texte est devenu un grand blond aux bottes noires, Augustin, sûr de sa supériorité en pays conquis et pour qui «l'Égypte: c'est simple, il y a d'un côté la mer, de l'autre le Nil». Il sert de garde du corps à un artiste et savant, Venture de Paradis, membre de la mission scientifique que Bonaparte a amenée sous la direction de Monge. Joué par Michel Piccoli, Venture fait directement référence à Caffarelli, un des personnages principaux d'**Adieu Bonaparte** de Youssef Chahine que Piccoli interprétait. Il est l'homme qui s'intéresse à la culture, aux mœurs et coutumes du pays qu'il visite. Détruisant d'un boulet le nez d'un sphinx, un officier entre en conflit avec Venture et détourne la formule de Bonaparte sur les «quarante siècles [qui] vous contemplent» en ajoutant «C'est le produit d'une société esclavagiste». Il est comme ses camarades révolutionnaires qui ont détruit les statues des cathédrales, parce qu'il les prenaient pour des représentations royales.

Par un concours de circonstances, Augustin et le vieux savant se perdent. Dépouillé de certains de ses attributs militaires, Augustin descend dans une grotte où il rencontre une panthère. Le danger le fascine et la relation rapidement le trouble. Il nomme la panthère Simoun, du nom du vent qui rend fou. Il deviendra même un homme primitif, se reconnaîtra dans les peintures rupestres qu'il découvre, et ira jusquà se peindre des ocelles pour ressembler au léopard qui lui a chipé son amie. La relation de plus en plus trouble aura une conclusion désastreuse.

Luc Chaput

COUSIN BETTE
États-Unis 1998, 107 minutes — **Réal.:** Des McAnuff — **Scén.:** Lynn Siefert, Susan Tarr d'après le roman *La Cousine Bette* d'Honoré de Balzac — **Int.:** Jessica Lange, Elisabeth Shue, Hugh Laurie — **Dist.:** 20th Century-Fox.

PASSION IN THE DESERT
États-Unis 1997, 93 min. — **Réal.:** Lavinia Currier — **Scén.:**Lavinia Currier, Martin Edmunds d'après la nouvelle *Une passion dans le désert* d'Honoré de Balzac — **Int.:** Ben Daniels, Michel Piccoli, Paul Meston, Kenneth Collard — **Dist.:** Alliance.

ET ENCORE...

Nô

Nô, le troisième long métrage de Robert Lepage, est l'histoire d'une déchirure — amoureuse et politique — se déroulant entre le Québec et le Japon, durant quelques jours d'octobre 1970. Sophie, comédienne, est à Osaka pour l'exposition universelle. Son copain, Michel, impliqué dans le FLQ, est resté à Montréal. Or ce parallélisme des récits est, justement, au cœur même du problème du film. En effet, le film a du mal à atteindre l'unité et la profondeur qu'un tel sujet méritait. Quelconque est aussi l'interprétation qui, par moments, semble plutôt caricaturale.

(Critique au prochain numéro)

Canada/Québec 1998. **Réal.:** Robert Lepage — **Int.:** Anne-Marie Cadieux, Alexis Martin, Marie Brassard — **Dist.:** Alliance.



Déjà vu

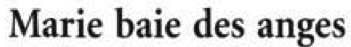
Il n'est plus question comme dans la plupart des films de Jaglom, de nourriture et de vie sexuelle (garder sa ligne, conserver sa jeunesse, séduire...), mais du désir d'aimer à nouveau. Le sexe n'est plus un élément directement intégré à l'intrigue, mais tout au plus un corollaire. Beaucoup plus sérieux dans l'expression des sentiments, moins distancié dans les dialogues, plus exactement dans ceux qui touchent au problème de la quête de l'autre, Déjà vu présente un dosage de fantastique (énigme de la broche) et de réalité qui se révèle parfois faux. Mais le film demeure sensible aux visages et offre le temps qu'il faut à la parole. Sans doute parce qu'il est plus proche de la réalité intime de la coscénariste et actrice principale Victoria Foyt. **(EC)**

États-Unis 1997. **Réal.:** Henry Jaglom— **Int.:** Stephen Dillane, Victoria Foyt, Vanessa Redgrave, Glynis Barber — **Dist.:** Lions Gate Films.

The Negotiator

Le troisième long métrage de F. Gary Gray, un jeune réalisateur qui a fait ses classes dans le vidéoclip, est un divertissement fort efficace qui propose une idée intéressante: la prise en otage de policiers par un des leur qui cherche à se disculper d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Grâce à une mise en scène musclée et à de solides interprètes, le film parvient à passer outre quelques invraisemblances ainsi qu'à une certaine baisse de régime à mi-parcours. Dommage, par contre, que Gray n'ait pas mené jusqu'au bout le combat psychologique que se livrent les protagonistes. Très rapidement en effet, les jeux d'esprit céderont la place aux inévitables figures imposées du film d'action. **(CM)**

États-Unis 1998. **Réal.**: F. Gary Gray – **Int.**: Samuel L. Jackson, Kevin Spacey, David Morse – **Dist.**: Warner.



Marie baie des anges

Un jeune homme traîne au soleil de la Méditerranée, veut qu'on lui trouve un revolver, il est prêt même à l'acheter, a une relation sur une île au large de Nice avec une jolie fille fraîche et volatile, et affiche son mépris du monde. Les références à une certaine nouvelle vague sont nombreuses ici: **La Baie des Anges** bien entendu, avec en plus ce marin américain qui danse tout heureux, cadré par une fenêtre ouverte, sur une musique de chez lui, **Pierrot le fou** pour l'île, cette Marie du port en robe légère légère, à la moue reconnaissable entre mille, qu'on fait danser et bardoter au maximum sur fond de mer, et **Le Mépris** en question justement. Celui qu'on affiche envers nous est le pire de tous: il voudrait nous dire comment on peut reconstituer une atmosphère, une génération, un mythe, en un tournemain. «L'histoire d'une jeunesse perdue», dit le catchline. La beauté de cette jeunesse, c'est justement de ne pas chercher à la retrouver. **(ME)**

France 1997. **Réal.:** Manuel Pradal. **Int.:** Frédéric Malgras, Vahina Giocante, Nicolas Welbers, Amira Casar. **Dist.:** Behavior.



Le Déménagement

Le titre du film est on ne peut plus clair sur le sujet abordé. Reste malheureusement une mise en scène qui affirme son caractère prosaïque tout le long du film: accumulation d'effets faciles (notamment dans l'épisode des travailleurs au noir étranger), direction d'acteurs chancelante et mises en situation aussi banales que peévisibles. Le scénario n'offre pas nécessairement de mauvaises idées, mais il demeure servi par un réalisateur aussi mal à l'aise avec ses comédiens qu'avec le sujet qu'il doit traiter. **(EC)**

France 1997. **Réal.:** Olivier Doran — **Int.:** Danyboom, Emmanuelle Devos, Sami Bouajila, Dieudonné, Serge Hazanavicius — **Dist.:** Lions Gate Films.

Saving Private Ryan

Le nouveau film de Steven Spielberg est une grande épopée au cœur de la boucherie que fut la Deuxième Guerre mondiale en Europe. Tout en distribuant quelques clins d'oeil aux films de guerre de son enfance, notamment grâce à la photographie, Spielberg parvient tout de même à renouveler le genre grâce à une virtuosité technique qui nous plonge *littéralement* dans l'enfer de la guerre. Rarement au cinéma, les balles ont-elles semblé aussi vraies, aussi douloureuses. En fait, le spectateur est à ce point propulsé dans le récit que son positionnement objectif et surtout moral finit par se brouiller complètement. Or si les scènes de combat sont de véritables moments d'anthologie, le scénario, qui s'égare à plus d'une occasion, est quant à lui loin d'être aussi convaincant.

(Critique au prochain numéro)

États-Unis 1998. **Réal.**: Steven Spielberg. – **Int.**: Tom Hanks, Matt Damon, Edward Burns, Tom Sizemore – **Dist.**: Motion International.



Out of Sight

Belle surprise que ce septième film de Steven Soderbergh! Le réalisateur de **sex, lies and videotape** aborde avec **Out of Sight** un genre très codé, le film d'action policière. Mais Soderbergh n'hésitera pas à bousculer les repères traditionnels du genre en imposant un traitement filmique ludique et audacieux. La mise en scène est dynamique mais sait aussi se faire très fluide est ponctuée de clins d'œils et de moments d'humour. George Clooney, en cambrioleur suave qui fuit la police, retrouve la verve d'acteur qu'on lui connaissait au petit écran. À ses trousses, un agent du FBI (Jennifer Lopez, **Selena**) fasciné par l'intelligence mais aussi le charme de celui qu'elle doit coffrer. **(CM)**

États-Unis 1998. **Réal.:** Steven Soderbergh — **Int.:** George Clooney, Jennifer Lopez, Ving Rhames — **Dist.:** Warner.

Return to Paradise

Le remake de **Force Majeure** d'Alain Jolivet possède d'intéressantes qualités, à rechercher particulièrement du côté de l'interprétation et de l'excellente mise en images qui ose propulser l'humain au-dessus de l'artifice.
(Critique dans le prochain numéro)

États-Unis 1998. **Réal.:** Joseph Ruben. **Int.:** Vince Vaughn, Anne Heche, Joaquin Phoenix, Jada Pinkett Smith. **Dist.:** Behaviour.

Comme des rois

Cette comédie rafraîchissante et sans prétention raconte, sur le mode de la fable, les tribulations de deux frères polonais qui caressent le rêve de goûter, eux aussi, aux fruits de la dolce vita occidentale. Par une série de hasards plus ou moins provoqués, les deux frères se retrouvent propulsés à l'avant-scène d'un festival de cinéma français où on les prend pour les auteurs d'un grand film islandais. La suite est une série de quiproquos sympathiques qui permettent au réalisateur de s'amuser gentiment aux dépends du petit monde du cinéma. Rien de spécial à signaler côté mise en scène, sinon l'habileté des scénaristes (Velle et Pujszo) de nous faire rire sans avoir recours aux détours les plus tordus ou grossiers. **(CM)**

France 1997. **Réal.**: François Velle – **Int.**: Stéphane Freiss, Maruschka Detmers, Marius Pujszo, Thierry Lhermite – **Dist.**: Prima Films.

The Bible and Gun Club

Pour son premier long métrage, Daniel Harris se pose en fossoyeur de l'Amérique profonde. Son portrait d'une société en pleine débandade est noir, vulgaire et désespéré. Au cœur de cet univers, cinq commerçants itinérants qui vendent, simultanément, des bibles et des armes à feu. Cinq hommes, jadis piliers de l'Amérique traditionnelle (Dieu, les armes et l'argent) mais qui, aujourd'hui, n'y croient tout simplement plus. Harris est très habile dans la construction de situations glauques et truculentes, même si, parfois, il ne parvient pas à éviter l'effet gratuit ainsi qu'une certaine complaisance. Remarquables sont les interprètes, des nouveaux venus pour la plupart.

États-Unis 1996. **Réal.**: Daniel J. Harris. – **Int.**: Andy Kallok, Al Schuerman, Don Yanan – **Dist.**: Del Fuego.

Disturbing Behavior

Dans une école secondaire, de jeunes excentriques sont traités par un ex-médecin qui se vouait autrefois à l'expérimental dans un asile voisin, aujourd'hui désaffecté. De chevelus, barbus, poudrés, attifés de maquillages et d'anneaux nasaux jugés indécents, il les transforme en petits soldats clonés, athlètes musclés, cheveu dru, clients réguliers du bar à yaourts et se pâmant à l'écoute de mélodies démodées d'Olivia Newton-John — bref, enfin, des bons petits gars comme tout le monde. L'intrigue est archiconnue, les ados des photocopies d'ados de centaines autres productions. Mais dans le genre, il n'a pas été tourné de films aussi limpides, de pamphlets aussi parfaitement claironnants contre Dame Uniformité et ses disciples sous servitude. Un conte divers pour été à chaleur unique. **(ME)**

États-Unis 1998. **Réal.:** David Nutter. **Int.:** James Marsden, Katie Holmes, Nick Stahl, Ethan Embry. **Dist.:** MGM.



Polish Wedding

Les puristes et les mauvaises langues pourront dire ce qu'ils voudront, ce petit film est un jubilant éloge de la liberté et de l'individualisme qui va beaucoup plus loin que le simple portrait d'Ethnie-sur-Amérique et de ses pittoresques citoyens. La composition nuancée des principaux membres de cette famille hésite sans doute entre le sourire et l'émotion, mais l'ensmble est très soigné pour un premier film et magistralement interprété, Claire Danes (méconnaissable) en tête. **(ME)** S

États-Unis 1998. **Réal.:** Jennifer Connelly. **Int.:** Lena Olin, Gabriel Byrne, Claire Danes — **Dist.:** 20th Century-Fox.